PIERRE STERCKX

YVAN SALOMONE
les enjeux de l'eau

Liquid Values

Etre Breton et faire de l'aquarelle, quoi de plus fragile, de plus fâcheusement connoté, surtout si, comme Yvan Salomone, on choisit de ne peindre que des vues portuaires en son Saint-Malo natal... Mais, assortis de contraintes singulières et d'une large visée poétique, les panoramas maritimes de cet artiste nous entraînent fort loin, dans une pratique à la fois ludique et tendue de la peinture.

■ Avant de voir les œuvres de Yvan Salomone, tout semble en place pour un scénario banalement régional, un art du pittoresque et de l'anecdote. Et pourtant, dès le départ, quelque chose fait dévier le projet, l'éloignant des petits plaisirs des peintres du dimanche pour le plonger au cœur des problématiques de ce qu'il est convenu d'appeler la modernité, la nôtre. Yvan Salomone travaille selon un programme. Il se l'est imposé, conscient, comme d'autres artistes contemporains, de ce que désormais la discipline n'est plus imposée au créateur depuis l'extérieur (l'académie, le commanditaire, etc.), mais produite par la démarche elle-même. *«C'est comme si la contrainte implosait dans la liberté»*, me disait Jeff Wall. Le programme de Salomone se développe comme suit : 1°) Une aquarelle par semaine ; ni plus, ni moins ; 2°) Chaque aquarelle provenant d'une photographie prise in situ (ports de Saint-Malo, de Shanghaï, de Rotterdam) ; 3°) Toutes les aquarelles de même format, 104 cm x 145 cm ; 4°) Jamais de présence humaine, ni de mouvements vifs sur l'image. Voilà pour l'essentiel des balises et dispositifs contraignants.

Le reste, c'est-à-dire le jeu de l'invention, les méandres de la poétique, peut dès lors s'expérimenter tout à loisir. L'accident ayant été bien cadré, encadré, il ne peut qu'être événement paisible au sein de la durée circulaire. Le temps de Salomone, c'est en effet la boucle, l'anneau. Il rêve d'une salle dont tous les murs (et même le plafond) seraient recouverts de ses œuvres, bord à bord. Il lui est impossible d'imaginer une de ses aquarelles seule : dans chaque exposition, il les associe en grands pans muraux. Alors qu'il effectuait ses premières recherches, encore troublé par un doute effroyable (serai-je peintre ? la peinture est-elle encore possible ?), il traça dans son atelier une ligne horizontale qui en parcourait tous les murs. Les aquarelles ont peuplé ce cercle et en ont brisé la stérile mais nécessaire aporie. Yvan Salomone dit également que la figure emblématique qui le hante est double. D'une part, il y a Pollock, qu'il découvrit dans un numéro d'*art press* en 1971. Non pas une toile de Pollock, mais le peintre photographié en plein travail. Et cette référence-là serait celle d'un flux absolu, du dripping comme inondation et pluie de météores, dépassement de la peinture en une démiurgie insoutenable. L'autre référence lui est venue de ses visites au Chiostro Verde à Florence, devant les fresques de Paolo Uccello. *Le Déluge*, bien sûr, comme effondrement de la scène italienne, comme noyade et enlisement, excès de fluides. Cependant, au sein du cataclysme surnagent des solides, et parmi eux ce fameux chapeau florentin, le Mazzochio (*«C'est mon image !»*) en forme d'anneau constitué de facettes noires et blanches. Et à nouveau le cercle des lignes et images de Yvan Salomone, son désir d'en constituer des blocs de consistance, de composer des systèmes de vision en vue de surnager, de se sortir de la liquéfaction fondamentale se l'aquarelle. Récemment, ayant vu la *tapisserie de l'Apocalypse* à Angers, il

Sans titre. 1992-95. Aquarelle. 104 x 145 cm chacune. Expos
Untitled. Watercolor. Exhibition at the Musée de Rochecho

To be a Breton and paint watercolors is to be in a pretty fragile position, open to all the worst associations—especially when, like Yvan Salomone, you choose to do views of the port in your home town of Saint Malo. And yet, underpinned by a singular set or rules and a broad poetic sense, the maritime panoramas of this artist embody a practice of painting that is both mentally liberated and tautly poised.

■ You would think that Yvan Salomone's work had all the right ingredients for the most banal regional scenario of picturesque, anecdotal art. But in Salomone's case that never happened. He never fell for the quaint pleasures of the Sunday painter but began instead to explore the problematics of what we generally agree to call modernity.

Salomone works to a program. A self-imposed one. He is like other contemporary artists who are aware that discipline is no longer imposed from outside (by the academy or patron) but produced by the work itself. His program is as follows: 1) one watercolor per week, no more,

au musée de Rochechouart en 1995. (Toutes les photos, court. galerie Praz-Delavallade, Paris ; Ph. F. de Cugnac).

y retrouve la sérialité, tout ce qui présente et construit la peinture comme mur d'images. S'en retourner aux origines de la peinture, ce n'est pas y régresser en nostalgique. Salomone parcourt la généalogie de l'apparition de l'image à la recherche d'une étymologie du visible : *«Ensuite, on est moins bluffé par la grande peinture, on trouve un mode d'emploi, on comprend»*. Denis Hopper est, sur son chemin, une étape parmi d'autres, plus essentielle.

Dégâts des eaux

Les aquarelles de Salomone sont à lire au minimum en deux temps. D'abord on constate l'aplomb des coques, la présence des conteneurs selon une netteté froide. Ensuite apparaissent les coulées et s'épanchent les flaques. Tout cela se met en phase, comme si tout le travail de l'eau consistait à sédimenter les surfaces et les blocs, et tout l'effort des masses à assécher les flaques. L'image se joue dans cet entre-deux. Yvan Salomone voit son propre travail comme des résistances au sec, des flaques de séchage. L'eau s'évapore, la mare produit un corps, un alvéole coloré. *«Nous sommes des traces de séchage. Nous ne faisons que nous assécher, depuis la naissance en liquide amniotique jusqu'à notre mort.»* Il est fasciné par ces grands mythes où le liquide tombe du ciel et féconde l'image : *Danaë*, du Titien. Ou bien le miroir d'eau du Narcisse du Caravage... *«Un galet mouillé est mille fois plus beau», remarque-t-il.* Sa peinture étant un seuil, un arrêt de l'eau vers le plus bas. Une surface d'existence où les flux viennent se piéger. On le voit, un certain pathos habite ces images en apparence indifférentes : *«Un rideau de larmes, un assèchement de pleurs.»* Un camion retourné évoque une tortue morte, sur le dos.

Néanmoins, ce contenu dramatique le cède à un vecteur qui soustrait l'aquarelle à la

no less; 2) each watercolor to be based on a photograph taken on-site (ports of St. Malo, Shanghai, Rotterdam); 3) all watercolors the same size, 145 x 145 cm; 4) no human figures or sudden movements in the image. These were the main guidelines and conventions.

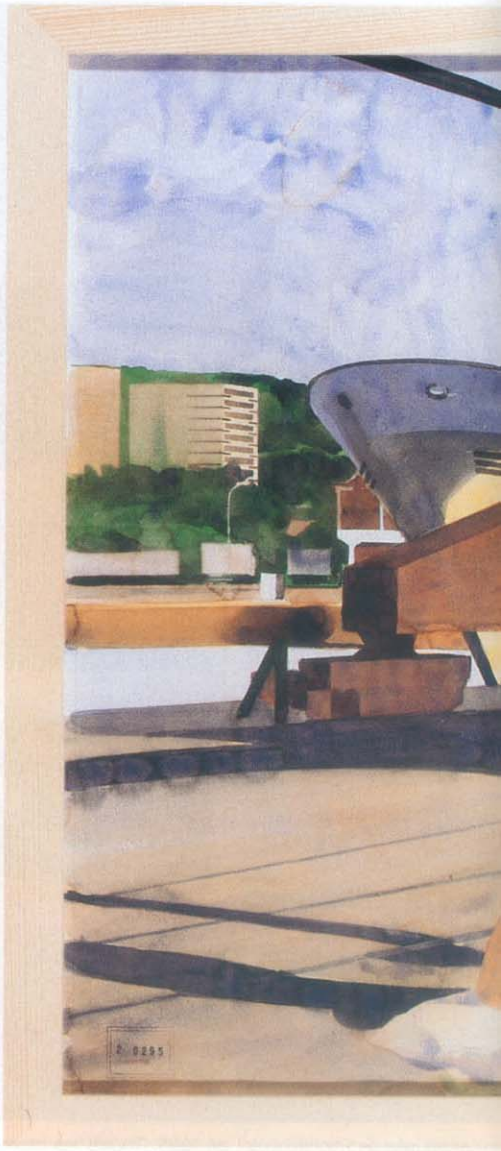
They leave him free to explore what's left—the play of invention, the meanders of poetics. Once properly framed and circumscribed, accidental effects can only be peaceful occurrences within a circular duration. Salomone works in a loop, a ring-shaped time frame. He dreams of a room in which all the walls (and even the ceiling) would be covered with his works, edge to edge. He cannot conceive of one of his watercolors standing alone. In exhibitions, he combines them in huge mural ensembles. During his early explorations, still perturbed by that terrible doubt (Am I a painter? Is painting still possible?), he drew a horizontal line across all the walls of his studio. His watercolors inhabited this circle and shattered its sterile if necessary obduracy. Salomone also says that the image that haunts him is composite. It comprises, firstly, Jackson Pollock, whom he discovered in 1971—not a specific painting by Pollock, but photographs of the painter at work, which serve to symbolize an absolute flux, drip painting as inundation and shower of meteors, an incredibly intense, demiurgic transcendence of painting. The second reference comes from his visits to the Chiostro Verde in Florence and the frescoes of Paolo Uccello. The key here is *The Flood*, seen as a drowning and sinking, an excess of fluids, in which, nevertheless, a few solids still float on the surface. Among these is the famous mazzochio ("It's my special image!"), a ring-shaped Florentine hat made up of black and white sections. We are back with Salomone's circles of lines and images, his desire to build them into substantial blocks, to compose systems of vision that will float free, get away from the fundamental liquefaction of the watercolor. When he saw the *Apocalypse* tapestries in Angers he was struck by their serial quality, the way they contained all the elements that construct and present painting as a wall of images. But a return to the origins of painting need not mean nostalgic regression. Salomone works through the genealogy of the image in search of an etymology of the visible: "After that, you're not so stunned by great painting, you find a way of using it, you understand." Denis Hopper is but one among other more essential stations on his path.

Water Damage

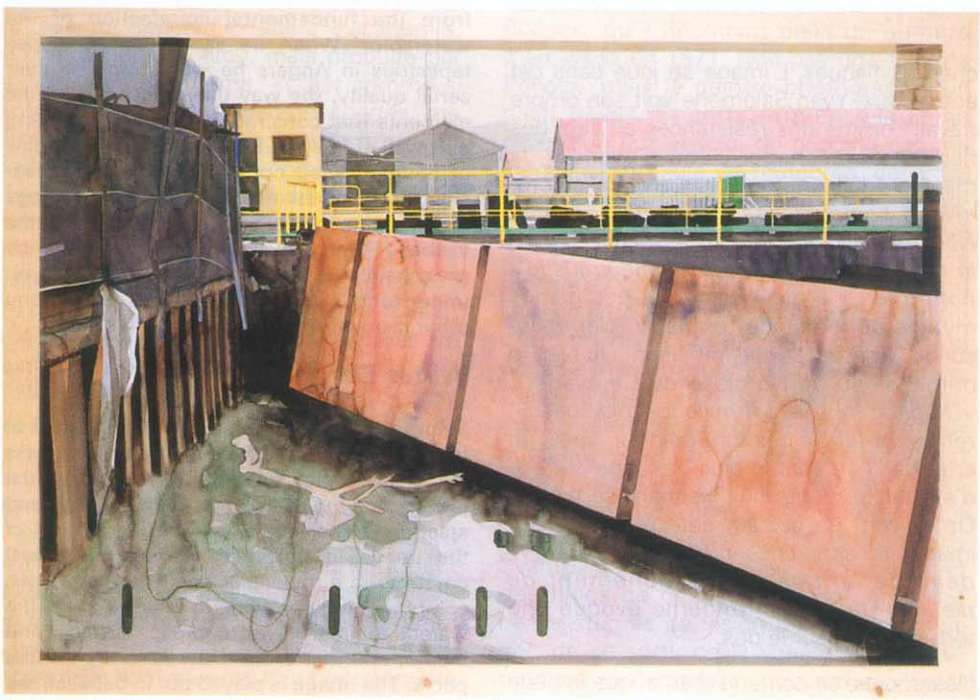
Salomone's watercolors need to be read in at least two phases. At first, one notes the mass and poise of the hulls, the cold clarity of the presence of the containers. Then the drips and splatters come into view. The literal level of the image (a port with various machines) connects to a molecular one (these are blots, colors). The two work in phase, as if the water's main task was to deposit surfaces and blocks, and that of the masses to dry out the pools. The image is played out in between the two. Salomone sees his own work as resisting

Sans titre. 1995. Aquarelle. 104 x 145 cm. (Coll. Frac Haute Normandie). *Untitled. Watercolor*

moindre compromission expressionniste. Tout ce qui ressort au liquide et à son assèchement doit se lire comme intensification d'une «lecture». La photographie dont il part étant une sorte de «nourrisson». Elle n'accède pas au langage. Son bain révélateur nécessite celui, beaucoup plus lent et subtil, de l'aquarelle. Avec l'aquarelle et le dessin, le handicap photographique passe au niveau d'un langage articulé. Il précise, *«à la parole»*. Ainsi, par le travail de l'aquarelle, les choses se métamorphosent-elles, les mythes se réincarnent-ils. Un bidon, avec ses coulées de peinture, son robinet, devient féminin. L'image n'est forte qu'à condition de flotter. Le peintre doit être capable de recouvrir les images mythologiques de «postures» qui en induisent les figures. Ce sont des prophéties qui annoncent le passé ! Impossible d'effectuer un tel travail sans une implication totale du corps et de l'esprit. Il s'agit bien de transports, à tous les niveaux. Vues portuaires, conteneurs et cargos, flux d'eau et de cou-



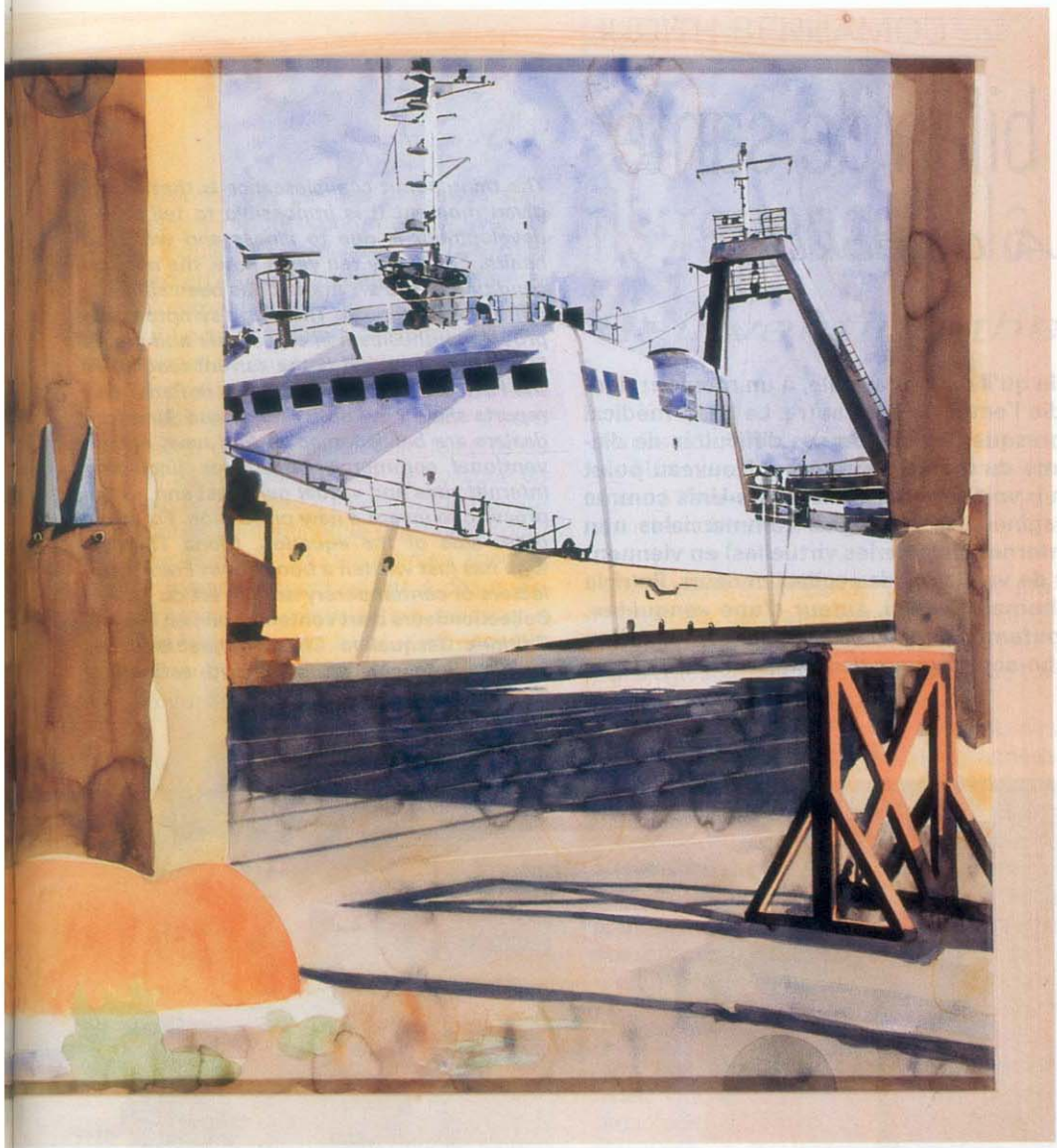
Sans titre. 1995. Aquarelle. 104 x 145 cm. (Coll. Frac Haute



Sans titre. 1995. Aquarelle. 104 x 145 cm. (Coll. Frac Haute Normandie). *Untitled. Watercolor*

dryness, as drying pools. The water evaporates, the pond yields a body, a colored alveolus. "We are traces of drying. We never stop drying out, from our birth in amniotic fluid right up to our death." He is fascinated by the great mythical paintings in which liquid falls from the sky and fecundates the image—Titian's *Danaë*, or the watery mirror of Caravaggio's *Narcissus*. "A pebble is a thousand times more beautiful when wet." His painting is a threshold, a dike stopping water on its onward rush. A surface where flows are trapped. As we see, there is a certain pathos behind these apparently unfeeling images: "a curtain, a drying of tears." An overturned truck evokes a dead tortoise on its back.

This dramatic content is offset by a thrust that saves the watercolors from the slightest lapse into expressionism. For Salomone, everything he does using liquids and drying processes functions and is justified as the intensification of a "reading." Here, the original photograph acts as a kind of "infant." It is without language. To be revealed it must be bathed in the



Normandie). *Untitled. Watercolor*

leur. Une série de travaux de 1995 fut réalisée à partir de cent vingt chroniques du *Monde* concernant le transit et la valeur des matières premières dans les ports de France. Le format même de toutes ces aquarelles est celui d'un conteneur. Auquel s'ajoutent les marches incessantes du peintre dans son paysage industriel, son va-et-vient pédestre entre l'atelier où il peint et la pièce où il ne cesse d'écrire. *«Impossible*, dit-il, *de faire une image d'un silo à blé, de cette nourriture stockée, si je n'y suis pas allé à pied. La photographie, qui déclenchera l'aquarelle, n'est possible qu'à pied d'œuvre.»* Yvan Salomone a redécouvert les joies du motif cézannien, bien que les dispositifs qu'il utilise soient très différents dans leur rapport à l'écriture et aux machines d'enregistrement. Chaque génération se doit de repenser son travail de redressement des surfaces, son passage de la verticale à l'horizontale reconstruisant dans divers sens (démontage et remontage) tout l'arsenal du visible et du dicible.

La photographie fut le premier défi qui, ayant déstabilisé la peinture traditionnelle, suscita la divergence des modernes. Yvan Salomone y revient d'une façon très surprenante. Visitant le château de Versailles, qu'il voit comme *«un porte-avions amarré là»*, il y discerne une gigantesque *camera obscura* dont la chambre du Roi serait le viseur, la Galerie des glaces, l'optique. Le tout s'ouvrant sur les jardins. *«Lenôtre a fait bouger la nature afin de faire entrer le jardin dans le viseur.»* Au contraire, précise Salomone, nos démocraties ont fait l'inverse. Chacun, disposant du viseur mobile de sa propre caméra, peut s'approprier le paysage à l'infini d'un nomadisme du regard. Le cercle des ports étant apparemment clos, après plusieurs années de cycles d'images, sans doute le grand appareil va-t-il susciter en l'artiste un nouvel iconodrome. ■

Pierre Sterckx est critique d'art. Il vit à Bruxelles et à Paris.

YVAN SALOMONE
Né en / *Born 1957*
Vit et travaille / *Lives and works in Saint-Malo*
Expos personnelles récentes / *Recent personal shows :*
1992 La Criée, Rennes
1993 Witte de With, Center for contemporary art, Rotterdam
1994 *Rennes 120*, Galerie Joseph Dutertre, Rennes
1995 Frac Haute Normandie, musée du château, Dieppe
Musée de Rochechouart
1996 *Copie*, avec Gilles Mahé, Espace croisé, Lilles
Galerie Albert Baronian, Bruxelles
1997 *Toulouse 227*, Galerie Sollertis, Toulouse
Le Spot, Le Havre (27 sept. - 7 nov.). Tél. 02 35 88 02 48
Galerie Praz-Delavallade, Paris (15 nov. - 20 décembre)

much slower and more subtle medium of the watercolor. With this, and with drawing, the photographic handicap is raised to the level of an articulated language, "to speech." Watercolor induces a metamorphosis. Myths are reincarnated. With its drips of paint and its tap, a can becomes feminine. The image can be strong only if it floats. The painter must be able to cover mythological images with "postures" that bring out the underlying figures. They are prophecies addressed to the past. It is impossible to realize such work without total physical and mental commitment. The work is about transport, in every sense of the word. Port scenes, containers and cargo boats, flows of water and color. A series from 1995 was based on 120 chronicles in the newspaper *Le Monde* about the transit and value of commodities in the ports of France, and the very format of all these watercolors is that of a container. And then there were the painter's endless walks through this industrial landscape, his coming and going between the studio where he paints and the room where he is always writing. "It is impossible to make an image of a grain silo, of that stored-up food, if I haven't been there." The photograph that will trigger the work is only possible if you do the footwork. Salomone has rediscovered the joys of the motif à la Cézanne, even if the devices he uses have a different relation to writing and to recording machines. Every generation has to rethink the raising of surfaces, its movement from verticality to horizontality reconstructing in various ways (dismantling and reassembling) the entire arsenal of the visible and the sayable.

Photography was the challenge that destabilized traditional painting and then caused the diverging movement of the Moderns. Salomone has an unusual take on the matter. Visiting Versailles, which he sees as a "aircraft carrier just moored there," he imagined it as a giant camera obscura in which the King's Bedchamber was the viewfinder and the Galerie des Glaces the lens. The whole thing opening out onto the gardens. "Lenôtre moved nature in order to get the garden into the viewfinder." Whereas, he says, our democracies did the opposite. Equipped with the mobile viewfinder of their camera, each individual can appropriate an infinite amount of scenery with their nomadic gaze. Now that the circle of ports is closed after several years of image cycles, we can expect the great apparatus to inspire Salomone to take up a new iconodrome. ■

Translation, C. Penwarden